



Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation

Jean-Marie Guillouet

► To cite this version:

Jean-Marie Guillouet. Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation. Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance, 2006, France. Presses universitaires de Limoges, pp.25-35, 2007. <halshs-00557711>

HAL Id: halshs-00557711

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00557711>

Submitted on 20 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge : un essai de problématisation.

La sculpture de la fin du Moyen Âge souffre d'un désintérêt manifeste de la part de la recherche récente. Pourtant, différentes pistes de travail laissent percevoir tout l'intérêt que de telles études apporteraient à la connaissance des mécanismes de la commande et de la création artistique en général. La question du statut de l'artiste est l'une d'entre-elles. Les contraintes spécifiques qui pèsent sur le travail des sculpteurs de la fin du Moyen Âge révèlent en effet la position qui leur est assignée au sein de la société médiévale ou la nature des rapports qu'ils entretiennent avec les commanditaires. Aux XIV^e et XV^e siècles, la figure du sculpteur permet d'aborder, par contraste et de manière incidente, le problème complexe de l'émergence de la figure moderne de l'artiste.

En 1985, Martin Warnke consacrait une étude importante aux origines de l'artiste moderne. Publié alors à Cologne puis traduit en français dès 1989¹, ce texte constitue aujourd'hui encore une synthèse essentielle sur le sujet, et cela en dépit d'un renouvellement récent des études médiévales sur les rapports entre artistes et commanditaires. L'ouvrage est pour une large part marqué par l'influence de la sociologie allemande et notamment, bien sûr, par les travaux de Norbert Elias. Les références à la *Civilisation des mœurs* ou, plus encore, à la *Société de cour* sont transparentes dans les propos de Martin Warnke et conditionnent une partie de ses analyses notamment sa conception du phénomène curial en tant que formation

¹ Martin Warnke, *Hofkünstler : zur Geschichte des modernen Künstlers*, Cologne, DuMont, 1985. Trad. française, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1989. Trad. anglaise, *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. On consultera également A. Martindale, *The rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

sociale régulée par l'équilibre des tensions². S'agissant du statut de l'artiste, la thèse de Warnke est assez clairement formulée : l'émergence de la figure moderne de l'artiste (ce que l'auteur appelle « l'autonomisation de la conscience artistique ») ne serait pas le fait « des grandes conquêtes de la culture bourgeoise des cités de la Renaissance » et, en cela, l'auteur rompt avec une tradition historiographique alors dominante. Cette émancipation qui fait de l'artiste un personnage particulier, marqué du sceau du génie individuel, l'artiste-démiurge que l'auteur oppose à l'artiste-artisan de la période médiévale serait en fait l'un des sous-produits de la société de cour telle qu'elle se structure et s'organise à partir du XVe siècle. Selon Martin Warnke, l'intégration des artistes à la cour princière à partir de cette période constitue l'un des principaux leviers par lesquels ceux-ci purent gagner leur autonomie en s'extrayant des contraintes du monde des corporations. Ici l'auteur se démarque volontiers des historiens d'inspiration marxiste (ce qu'il appelle peu élégamment « les utopies passéistes de l'ère industrielle ») qui ont, selon lui, trop embelli le système corporatif médiéval. L'intégration de l'artiste à la cour princière conduit à l'effacement de ces contraintes corporatives et professionnelles, une pression moins importante des nécessités financières, une liberté plus grande associée à la disponibilité pour le prince, toutes évolutions qui permettent à l'artiste d'accéder à un statut nouveau, celui de l'artiste moderne.

Or, s'agissant des sculpteurs, Martin Warnke relève précisément un bémol, une sorte de contre-exemple à sa démonstration. Il note en effet que :

« Malgré l'avantage dont les sculpteurs jouissaient pour occuper la plus haute charge artistique [ici l'auteur rappelle que les sculpteurs réalisaient pour beaucoup des œuvres publiques, destinées à être vues du plus grand nombre ce qui, devait rendre les commanditaires particulièrement attentifs à leurs réalisations], on peut constater qu'ils occupaient dans la domesticité du prince une position plutôt périphérique. Les titres de *valet de chambre* ou de *familiaris* ne leur furent jamais appliqués aussi facilement qu'aux peintres. L'existence de véritables contrats passés avec les sculpteurs de la cour pour des

² Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974 (rééd. Champs-Flammarion, 1985) et *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (traduit de la 2^e édition allemande de *Über den Prozess der Zivilisation*).

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

projets à long terme indique également une position plus extérieure à la sphère d'influence immédiate du prince³ ».

Ce constat d'une absence des sculpteurs dans la familiarité du prince, telle que la repère Martin Warnke, est un phénomène remarquable que nous nous proposons d'interroger ici. Peut-on penser que les sculpteurs, en raison de cette position « périphérique » n'ont pas su bénéficier des mêmes évolutions que les peintres et qu'ils sont restés, de ce fait, en marge du mouvement « d'émancipation de la conscience artistique » décrit par l'auteur ? En d'autres termes, le statut des sculpteurs au XVe siècle et la place qui lui est assignée parmi les autres acteurs de la création reflètent-ils cette situation ?

Au regard des sources et des études disponibles sur la production et le personnel artistique de la fin du Moyen Âge, les effectifs de sculpteurs paraissent en effet bien inférieurs à ceux des peintres ou des orfèvres dans l'entourage du prince. On constate en outre que les sculpteurs occupent généralement une position institutionnelle secondaire. Deux situations doivent ici être distinguées. Les mentions les plus nombreuses concernant les sculpteurs dans l'entourage princier peuvent les signaler d'abord, et de manière assez imprécise, comme sculpteur ou « ymagier » du roi ou du prince selon les cas. C'est le cas, parmi bien d'autres exemples, d'André Beauneveu, appelé par Charles V en 1364 « aimé Andrieu Biauneveu nostre ymager » et qui, dans la dernière partie de sa carrière en 1386 apparaît dans la comptabilité de Jean de Berry comme « ymagier de Mgr le duc de Berry⁴ ». Rappelons que l'emploi du terme de « sculptor » est rare, sinon exceptionnel, avant le milieu du XVIe siècle et se rencontre surtout dans les zones méridionales du royaume⁵. Les désignations les plus

³ M. Warnke, *L'artiste et la cour...*, p. 235.

⁴ Bibl. nat., cabinet des Titres, vol. 2580, dossier 57, 437, f° 135 ; cité dans Champeaux (Alfred de) et Gauchery (Paul), *Les travaux d'art exécutés pour Jean de Berry avec une étude biographique des artistes employés par ce prince*, Paris, 1894, p. 94.

⁵ Variations observées par Catherine Chédeau (*Les arts à Dijon au XVIe siècle : les débuts de la Renaissance (1494-1551)*, Université de Provence, 1991, p. 130). Le 7 avril 1484 à Aix-en-Provence, Jacotin Paperoche est cependant qualifié de « sculptore ymaginum » (Numa Coste, « Le portail et les grandes portes de la métropole Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1896, pp. 409-432 ; p. 421) et, en 1495, Ferrier Bernard est appelé « sculptor lapidum » dans un prix-fait avignonnais (Abbé

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

fréquentes dérivent du mot "image", tel « ymagiers » et ses variantes (« ymaginator », « ymaginaire », « factor ymaginum »), ou renvoient à la pratique technique du métier : « tailleur » ou « entailleux » d'images, « Bildhauer » à Strasbourg (il est à noter le curieux « yconomus » servant à désigner certains sculpteurs du chantier cathédral de Nantes au milieu du XVe siècle⁶).

La désignation « ymagier de... » ne signifie pourtant pas que le sculpteur en question ait été détenteur d'un office dans l'hôtel du prince. L'apparition des artistes dans l'entourage princier à travers les charges honorifiques de valet de chambre ou les offices du même ordre est un phénomène bien connu⁷. Or c'est précisément dans ces positions institutionnelles, où se rencontrent peintres et orfèvres, que les sculpteurs apparaissent largement absents, en tout cas sensiblement sous représentés. A la cour d'Anjou-Provence sous René, Françoise Robin a déjà relevé la faible représentation des sculpteurs parmi le personnel artistique. Trois sculpteurs seulement sont qualifiés d'« ymagier du roi de Sicile » mais surtout aucun d'entre eux n'a bénéficié du statut de valet de chambre alors que 7 à 8 peintres l'ont été au début du règne de René⁸. A la cour de Berry à la fin du XIVe et au début du XVe siècle, un seul sculpteur apparaît avec le titre de valet de chambre. Il s'agit de Jean de Cambrai, d'abord mentionné comme imagier du duc dès 1386-1387 et bien signalé en tant que valet de chambre

Requin, « Ferrier Bernard à Avignon (1498-1510) » dans *Réunion des sociétés des Beaux-arts des départements*, 15^e session, 1891, pp. 387-404 ; p. 400).

L'absence presque générale du terme « sculptor » est remarquable depuis l'époque romane et s'explique alors, pour C. R. Dodwell, par un vestige de l'ancienne défiance chrétienne à l'égard de la conception antique de la sculpture, synonyme d'idole encore dans l'Ancien Testament (C. R. Dodwell, « The meaning of "Sculptor" in the romanesque period », dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, The Boydell Press, Woodbridge, 1987, pp. 49-59). Si cette réticence persiste encore à la fin du Moyen Âge, il est cependant douteux qu'elle ait été véritablement consciente.

⁶ Il s'agit du sculpteur Jean Moulin, le 27 août 1457 (arch. dép. Loire-Atlantique, 107 J 251).

⁷ Sophie Cassagnes-Brouquet, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIVe-XVe siècles)*, Rennes, PUR, 2001, p. 168. On pourra consulter, parmi d'autres études, François Robin, « L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIVe-XVe siècles) », dans Xavier Barral I Altet, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1986, vol. I, pp. 538-556.

⁸ Il s'agit de Pietro da Milano, Francesco Laurana et un certain Thomas (Françoise Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, pp. 64-65).

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

dans l'état de maison du duc de 1401-1402⁹. Ce dernier titre paraît avoir été suffisamment prestigieux pour être rappelé dans les actes mentionnant le sculpteur¹⁰. Bien qu'on l'ait vu qualifié d'« ymagier » du duc, André Beauneveu n'apparaît, quant à lui, nulle part avec le titre de valet de chambre et il est vraisemblable qu'il n'a jamais détenu une telle charge¹¹. C'est également le cas de Jacques Collet ou Jacques de Chartres, signalé comme « ymagier de Mgr le duc » à deux reprises mais qui n'apparaît jamais au sein de l'hôtel de Jean de Berry¹². On compte pourtant de nombreux peintres et orfèvres au sein de l'hôtel du duc¹³. Le constat établi par Martin Warnke semble donc se vérifier. Les sculpteurs paraissent avoir été tenus dans une position marginale par rapport aux peintres ou aux orfèvres. A la différence de ces derniers, ils n'appartiennent pas à la domesticité immédiate du prince telle qu'elle est structurée au sein de l'hôtel.

Il convient d'évoquer ici le cas particulier de la cour de Bourgogne sous Philippe le Hardi et Jean sans Peur où l'on trouve une situation relativement atypique en regard de ce constat. Depuis longtemps déjà il a été relevé que, dans cette ambiance bourguignonne de la fin du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle, les sculpteurs ont bénéficié d'un statut tout à fait particulier et, par bien des aspects, exceptionnel. Les sculpteurs successifs de Champmol, Jean de Marville, Claus Sluter et Claus de Werve ont en effet possédé successivement le titre

⁹ Bibl. nat. France, ms. fr. 7855, f° 620 ; cité par Alfred de Champeau et Paul Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry*, Paris, Champion, 1894, p. 28 et 38.

¹⁰ On peut par exemple citer une lettre de la prévôté de Bourges du 24 décembre 1397 qui le cite bien comme « Jehan de Rupy autrement dit Cambray, varlet de chambre de Mgr le duc de Berry » (Champeaux/Gauchery, *Les travaux d'art...*, p. 98). Sur Jean de Cambrai : Alain Erlande-Brandenburg, « Jean de Cambrai, sculpteur de Jean de Berry », dans *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et belles lettres*, 1980, t. 63, pp. 143-186.

¹¹ Constat établi également par Alfred de Champeaux et Paul Gauchery qui mentionnent bien qu'« il ne semble pas toutefois qu'il [Jean de Berry] lui ait accordé le titre de valet de Chambre et sur les états de la maison ducal, Beauneveu n'est porté qu'en qualité d'imagier » (Champeau/Gauchery, *Les travaux d'art ...*, p. 94).

¹² Champeau/Gauchery, *Les travaux d'art ...*, p. 92.

¹³ Parmi ceux-ci, on peut noter Jean d'Orléans, François d'Orléans, Etienne Lannelier, Michellet Saumon ainsi que les orfèvres Jehannin, Jean de Morselles, Jean Chenu (Champeaux/Gauchery, *Les travaux d'art...*, pp. 103, 108, 109, 110, 164, 165, 166).

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

de valet de chambre du duc. Jean de Marville est signalé avec cette charge dès janvier 1372¹⁴. A la suite de sa disparition, Claus Sluter reprend la direction des travaux en juillet 1389 et est bien attesté comme valet de chambre du duc¹⁵. Son neveu Claux de Werve lui succède avant février 1406 et reprend le même titre, semble-t-il dès cette époque¹⁶. Il est en tout cas signalé comme « tailleur d'ymages et varlet de chambre de mondit seigneur » en 1411¹⁷. Cette situation, et surtout son caractère systématique pour les maîtres d'œuvre successifs de la nécropole bourguignonne sont exceptionnels. Il est difficile d'en proposer une explication unique. La place des travaux de Champmol au sein des pratiques symboliques du pouvoir dans le duché bourguignons constitue un facteur certainement important mais ne saurait être le seul.

Cependant, ces différences de situation ne paraissent avoir eu qu'une incidence réduite sinon nulle sur la pratique réelle des sculpteurs et leurs rapports avec les commanditaires. La position particulière des sculpteurs de Champmol sous les principats des deux premiers ducs Valois ne semble pas s'être manifestée par une liberté plus grande qui leur aurait été accordée. Depuis longtemps, les historiens d'art ont exploité un mandement de Jean sans Peur au receveur de Bourgogne, Guillaume Chenili, daté du 11 juillet 1404, au sujet de l'achèvement du tombeau de Philippe le Hardi par Claus Sluter dans lequel les deux parties reprennent les dispositions d'un accord, d'un contrat manifestement antérieur qui, lui, n'est pas conservé¹⁸.

¹⁴ Archives départementales de la Côte d'Or, B. 1435, f° 67v ; cité par Kathleen Morand, *Claus Sluter. Artist at the court of Burgundy*, University of Texas, Austin, 1991, p. 53. On le retrouve avec ce titre en février 1383 (Renate Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p. 260).

¹⁵ Arch. dép. Côte d'Or, B. 4424, f° 20 (K. Morand, *Claus Sluter...*, p. 378).

¹⁶ Sur Claux de Werve, en dernier lieu : Véronique Boucherat, « Nouveaux éclairages sur l'œuvre de Claux de Werve », dans *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Cat. expo. musée des Beaux-Arts de Dijon (28 mai – 15 septembre 2004), Paris, RMN, 2004, pp. 317-328.

¹⁷ *Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XVe siècle*, Musée de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, 1976, p. 23.

¹⁸ Bibl. nat. France, coll. Bourgogne, vol. 58, fol. 51 ; cf. Henri Drouot, « L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. II, fasc. I, janv. 1932, pp. 11-39. Ce document a souvent servi, depuis, à reconstituer les étapes de la réalisation du tombeau ducal. Voir

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

Un passage de ce texte concerne le gisant du duc pour lequel on précise que « laquelle représentation sera armée ou en habit royal selon qu'il jugera suivant son agrément le plus convenable ». Cette mention a pu être interprétée comme le témoignage d'une confiance ou d'une délégation de décision que Jean sans Peur aurait accordée à Claus Sluter voire d'une relative liberté de ce dernier dans les arbitrages de ces travaux. Il convient cependant de rectifier cette lecture puisque le pronom personnel « il » du document se rapporte en définitive non pas à Sluter mais au prince lui-même¹⁹. C'est bien à Jean sans Peur qu'il reviendra de décider, en dernière analyse, du vêtement qui devra revêtir le gisant de son père. On retrouve une situation tout à fait similaire, quelques décennies plus tard à l'occasion des travaux du tombeau de Jean sans Peur cette fois-ci. En 1466, le sculpteur Antoine le Moiturier est remboursé du voyage qu'il a fait pour se rendre auprès de Philippe le Bon afin que celui-ci lui indique bien « son bon plaisir [...] comment il veult iceulx gisans estre de leurs habis et contenances²⁰ ». On comprend bien en effet que ce type d'arbitrage, à caractère insignologique, ne pouvait être laissé à la seule discrétion du sculpteur. Ces décisions relèvent d'abord du commanditaire.

Il ressort de ce qui précède que la détention d'une charge au sein de l'hôtel princier ne paraît nullement avoir constitué le corollaire d'une liberté particulière accordée à l'ymagier ou d'un statut privilégié. On trouve une confirmation de cette absence d'influence du titre sur les mécanismes de la commande dans cette même ambiance ducal bourguignonne, en 1406, lorsque Claux de Werve reprend la responsabilité des travaux du tombeau à la suite de la mort de Sluter. Il promet alors de « loïalement parfaire [...] la sépulture de feu monseigneur tout

en dernier lieu : Fabienne Joubert, « Le tombeau de Philippe le Hardi », dans *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin, 1990, pp. 729-739.

¹⁹ « Monditseigneur, par lettres de Messigny du 11 juillet 1404, mande à Guillaume Chenili, receveur général de ses finances en Bourgogne, qu'il a traité par ses gens avec ledit Claux pour achever la sépulture du duc deffunt son père, commencée en l'église des Chartreux les Champmol-lez-Dijon, pour l'ymage ou sa représentation qui y doit estre mise avec deux grands anges qui tiendront un heaume ou bassinet à tout son timbre, un lion aux pieds, laquelle représentation sera armée ou en habit royal selon qu'il jugera suivant son agrément le plus convenable [...] ».

²⁰ Arch. dep. Côte d'Or, B 1757, f° 132 ; cité dans *Antoine le Moiturier. Le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, musée de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, 1973, p. 28.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

selon le contenu du marché fait à feu ledit Claux Seluster²¹ ». Il est donc tenu et contraint par le marché antérieur et ne peut y apporter de modifications substantielles (au moins quant à ses dispositions et son iconographie). La situation de Claux de Werve est finalement tout à fait similaire à celle, contemporaine, de Jean de Thoiry à Paris qui, alors qu'il reçoit la commande du tombeau du duc et de la duchesse d'Orléans pour l'église des Célestins en 1409, est obligé, par le contrat qu'il passe avec Charles d'Orléans, de suivre la « devise et pourtraiture » laissée par le premier sculpteur qui avait abandonné les travaux²².

L'intégration du sculpteur à la cour princière que formalise le titre de valet de chambre ne paraît donc pas se traduire par une liberté plus grande. Bien qu'ils aient été détenteurs d'une telle charge auprès des ducs bourguignons, les sculpteurs de Champmol n'ont pas bénéficié, au regard des textes disponibles, de marges de manœuvres inhabituelles par rapport à leurs confrères. A l'inverse, la diversité et l'importance des travaux confiés par Jean de Berry à André Beauneveu témoignent indubitablement d'une fréquentation suivie des deux personnages sinon d'une familiarité et cela en dépit de l'absence de Beauneveu dans l'hôtel du duc. La détention d'un office au sein de l'hôtel ne permet donc pas de conclure sur le statut réel des sculpteurs, leur proximité avec le prince et la liberté qui en découlerait. Si l'on observe donc bien une absence significative des sculpteurs au sein de l'entourage institutionnel des princes à la fin de la période médiévale, les effets de cette marginalisation n'apparaissent pas clairement dans la documentation.

Les mentions telles que celle du mandement de 1404 indiquent bien que les dispositions contractuelles de ce type d'ouvrage sont la plupart du temps l'objet de renégociations et d'arbitrages postérieurs à la commande elle-même. On peut évoquer ici l'exemple, postérieur de quelques années, du reliquaire sculpté dit du "Pas de l'ange" conservé dans l'abbaye de la Trinité de Fécamp. Dans le contrat de 1420, les commanditaires signalent à propos des figures qui ornaient l'édicule que s'ils « voyent a estre mieulx a lez metre sur une tablete ou

²¹ Arch. Côte-d'Or, B 1534, fol. 63 ; cité dans *Claux de Werve...*, p. 22-23.

²² Alain Erlande-Brandenburg, « Jean de Thoiry, sculpteur de Charles V », dans *Journal des savants*, 1972, pp. 210-227.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

encorbellement, ledit ouvrier le sera tenu faire au choiz desdit religieux²³ ». Le contrat prévoit donc des décisions ultérieures de la part des moines. Dès lors, les différences repérables entre la description du prix-fait et l'œuvre achevée (dans le nombre de personnages prévus et finalement exécutés par exemple) ne doivent pas être considérées comme la trace d'une liberté accordée à l'artiste mais, plus vraisemblablement, le signe d'un suivi assez strict de la réalisation par les commanditaires. Johann-Christian Klamt est arrivé à des conclusions tout à fait proches au sujet de la tourelle eucharistique de Saint-Laurent de Nuremberg à l'extrême fin du XVe siècle. Le contrat passé entre Adam Kraft et le riche marchand Hans Imhoff ainsi que le dessin (la *visierung*) qui l'accompagnait constituaient une sorte de cadre général qui devait certainement être complété par des arbitrages, des décisions postérieures, vraisemblablement oraux, sur la présence des armes, sur les dispositions de la partie basse²⁴... La présence de l'autoportrait bien connu de Kraft dans le soubassement de la tourelle constitue, certes, un témoignage assez net de la conscience artistique mais pour autant il paraît hasardeux de lui attribuer, sur cette seule base, la paternité de décisions qui relèvent en définitive du commanditaire (ou de ses représentants).

Les modalités du contrôle des travaux de sculpture sont d'ailleurs l'objet de dispositions assez homogènes qui témoignent tout autant de la relative marginalisation des ymagiers, au moins pendant une grande partie du XVe siècle. La description, si précise soit-elle, de l'œuvre commandée ne paraît pas suffire à éviter toute contestation possible. C'est pourquoi le commanditaire possède deux possibilités pour s'assurer de la conformité de l'œuvre à ses souhaits. Un nombre non négligeable de contrats signalent en premier lieu que la sculpture devra prendre modèle sur une œuvre existante connue, généralement proche et aisément accessible²⁵. Ce système est semble-t-il plus fréquent qu'en peinture, vraisemblablement

²³ Jean-Marie Guillaouët, « Une sculpture du XVe siècle et son contrat : le "Pas de l'ange" à la Trinité de Fécamp. De l'opportunité des légendes de fondation », dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, « Des sources à l'œuvre », sous la dir. de Dany Sandron, t. 162, janv.-juin 2004, pp. 133-161 ; p. 160.

²⁴ Johann-Christian Klamt, « Artist and Patron : the Self-portrait of Adam Kraft in the Sacrament-House of St Lorenz in Nuremberg », dans *Visual resources*, 1998, v. 13, pp. 393-421.

²⁵ Pour le XVe siècle nous avons retenus les exemples suivants (liste non exhaustive) :

1405 : Sépulture de Guillaume Beaufilz par Thomas Gaignet devant être réalisée « de telle et semblable ouvrage comme est la tombe de Jehan Du Bosc [...] » (Charles de Beaurepaire, « Tombes et épitaphes », dans *Bulletins de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure*, tome XIII (1903 à 1905), Rouen, 1906, pp.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

autant en raison de la nécessité de prendre modèle sur une œuvre en trois dimension que parce que ces modèles sont aisément accessibles et régulièrement observés. L'autre possibilité consiste à joindre un modèle figuré (un « pourtrait » ou « patron ») au contrat.

Sur le rôle exact de ces « pourtrait » et leur caractère contractuel ou coercitif, les données documentaires sont quelque peu contradictoires. Dans les rares cas où la confrontation entre le « pourtrait » et l'œuvre achevée est possible, on constate qu'ils diffèrent assez sensiblement. C'est le cas de la chaire de la cathédrale de Strasbourg réalisée par Hans Hammer en 1484 ou du portail Saint-Laurent, réalisé par Jean d'Aix-la-Chapelle au début du XVI^e siècle, toujours à la cathédrale de Strasbourg²⁶. Ces différences ainsi que le caractère relativement imprécis de ces dessins ont d'ailleurs poussé Roland Recht à supposer qu'ils n'avaient pas un caractère définitif, qu'ils devaient être complétés par d'autres ou qu'une grande liberté était laissée au sculpteur²⁷. Le cas strasbourgeois ne saurait être comparé aux exemples précédents autant en raison de sa datation tardive que de sa situation géographique. On peut cependant douter, au

176-189) – 1492 : Martin Daret doit réaliser un retable d'autel sur le modèle de celui de l'église de Sainte-Marie-Madeleine de Tournai (Michèle Beaulieu et Victor Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1992, p. 15) – 1491 : Tombeau de Antoine de Porta (ou de Comis) par Ferrier Bernard pour l'église Saint-Didier d'Avignon dont le modèle doit être celui d'Antoine de Fargues (A. Requin, « Ferrier Bernard à Avignon... », p. 389) – 1325 : Tombeau de Guillaume Catel, bourgeois de Douai, devant être réalisé par Jacques Defrenne et Jean Harbouillet sur le modèle de celui d'un certain Nicolas, trésorier de Saint-Amé (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 15) – 1436 : Le tombeau de Colart Louvel au Pont-de-l'Arche devra reprendre en partie le modèle d'« une tombe devant sainte Marguerite aux Augustins dudit lieu de Rouen » (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 43) – 1485 : Jehan et Adam Morant doivent réaliser un pupitre en bronze pour la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi sur le modèle de celui de l'église des Cordeliers de Paris mais avec d'autres images (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 76) – 1341 : Evrard d'Orléans doit réaliser pour la cathédrale de Langres un monument votif où figurait une Vierge à l'Enfant selon le modèle de celle des Dominicains de Paris (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 79) – 1488 : Pierre de Burgos doit réaliser un retable en noyer pour l'église de Saint-Laurent-de-la-Salanque (Pyrénées-Orientales) sur le modèle d'un autre retable qui est dans une chapelle des *Preycadors* (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 276) – 1448 : Le contrat du célèbre tombeau de Charles de Bourbon et Agnès de Bourgogne mentionne que celui-ci doit être exécuté sur le modèle d'un des tombeaux ducaux de Champmol (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 296).

²⁶ Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1987.

²⁷ R. Recht, *Nicolas de Leyde...*, p. 90.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

regard des éléments soulevés plus haut, de l'existence d'une telle liberté. D'autres mentions de ce type de « pourtraicts » laissent au contraire penser qu'ils constituaient un moyen de surveillance pour le commanditaire.

En 1466, un paiement fait à Antoine le Moiturier pour le tombeau de Jean sans Peur signale que ces travaux sont faits « selon les patrons que ledit Maistre Anthoine a sur ce faiz qui ont esté corrigiez et amendez par mondit Seigneur²⁸ ». Si donc le duc a fait porter des corrections et des modifications au projet figuré, on peut supposer que cela se justifie parce que ce document possède un statut sinon contractuel au moins directif. Selon Françoise Robin, à Angers en 1452, on saisit les biens du sculpteur Pons Poncet qui travaillait à la réalisation du tombeau du roi René précisément parce que l'œuvre achevée ne correspondait pas au « pourtraict ». Celui-ci était d'ailleurs conservé significativement dans un petit coffre de la Chambre des Comptes de la ville²⁹. A Avignon en 1495, lorsque les consuls de la ville modifient le projet d'un tombeau dont la commande avait été passée par un particulier au sculpteur Ferrier Bernard, ils spécifient que le sculpteur devra ajouter d'autres figures à celles déjà présentes sur le plan ou le dessin (le terme de « disegno » est employé³⁰). Le « pourtraict » dessiné paraît donc bien avoir souvent possédé un rôle dans la surveillance et le contrôle des travaux. Dans bien des cas, les différences repérables entre ce document et l'œuvre achevée paraissent plutôt devoir être rapportées à des arbitrages postérieurs, éventuellement formalisés par d'autres dessins de travail.

Cette sujétion à des modèles dessinés est d'autant plus notable ici que les auteurs de ces derniers peuvent être des peintres. Dès lors, le sculpteur n'est plus que l'exécutant d'un projet dont il n'a pas la paternité. Un exemple célèbre, étudié récemment par Catherine Grodecki, est celui de la Mise au tombeau de Malesherbes dont le contrat de 1495 avec le sculpteur Adrien Wincart signale bien que le projet, sous la forme d'un dessin, avait été réalisé par Nicolas d'Amiens et que la sculpture devait y être fidèle³¹. Le même Colin d'Amiens est aussi l'auteur d'un dessin préparatoire pour le priant en bronze doré de Louis XI pour la tombe du roi à

²⁸ Arch. dép. Côte d'Or, B 1760, fol. 137 ; cité dans *Antoine le Moiturier...*, p. 28.

²⁹ F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence...*, p. 235.

³⁰ Abbé Requin, « Ferrier Bernard à Avignon... », p. 400.

³¹ Catherine Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens" et la mise au tombeau de Malesherbes », dans *Bulletin monumental*, 1996-4, pp. 329-342.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Âge à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

Notre-Dame de Cléry en 1481³². Un rapide repérage dans le *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge* fournit d'autres occurrences de cette situation mais en nombre relativement faible³³. Dans bien des cas, lorsque les textes signalent que des patrons sont fournis au sculpteur, l'auteur n'en est pas précisé et il n'est pas certain qu'il s'agisse toujours d'un peintre. Le cas du premier projet de tombeau pour Louis XI à Cléry en 1474 a déjà été cité comme exemple du rôle prééminent des peintres³⁴. Les comptes royaux ne sont cependant pas aussi explicites qui mentionnent un paiement à Colombe pour la réalisation d'un petit patron en pierre et à Jean Fouquet « pour avoir tiré et peint sur parchemin un autre patron pour semblable cause ». On ne peut exclure ici un travail en commun, voire la mise en concurrence de deux projets.

La situation des sculpteurs à la fin du Moyen Âge apparaît plus contrastée que ne le laisserait croire le premier constat de Martin Warnke. Le parti-pris sociologique de cet auteur tend à fournir un cadre théorique général mais ne permet pas de rendre compte de la complexité des situations institutionnelles ou individuelles des ymagiers aux XIV^e et XV^e siècles. Si leur effacement relatif devant les peintres ou les orfèvres au sein de l'Hôtel du prince se vérifie bien, se distingue le cas particulier de la cour bourguignonne sous Philippe le Hardi et Jean sans Peur. Dans cette ambiance toutefois, la familiarité institutionnellement

³² C. Grodecki, « Le "Maître Nicolas d'Amiens"... », p. 335. Le dessin du ms. fr. 20493 (f° 5) de la Bibliothèque nationale de France est de la main de Jean Bourré (publié de nombreuses fois dont : Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, Paris, 1990, p. 89).

³³ 1494 : Jean Bedel réalise le monument funéraire du chanoine Jehan de la Cappelie sur un « patron » donné par le peintre Gabriel Clouet (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 10) – 1458 : Alart Genoie exécute trois tombeaux pour la cathédrale de Cambrai dont le patron de l'un d'entre-eux est fourni par le peintre Herman (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 17) – 1478 : Le peintre tourangeau Saturnin François doit fournir le patron « en naturel » du tombeau de l'évêque de Maillezais, commandé à Michel Colombe (Beaulieu/Beyer, *Dictionnaire des sculpteurs...*, p. 158 et Benjamin Fillon, *Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe exécutés pour le Poitou, l'Aunis et le pays Nantais*, Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865, p. 3). Un doute subsiste quant à l'authenticité de cette dernière mention.

³⁴ 8^e compte de Jean Briçonnet connu par deux copies du XVII^e siècle (Bibl. nat. France, ms. fr. 20685, p. 615 et fr. 32511, f° 346v). Publié dans *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, cat. de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, sous la dir. de François Avril, 25 mars-22 juin 2003, Paris, Hazan, 2003, p. 420.

« Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Age. Une tentative de problématisation », dans *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe du Moyen Age à la Renaissance*, colloque international de Limoges, 16/09/2004, Sophie Cassagnes-Brouquet and Martine Yvernault (dir.), Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 25-35.

marquée des acteurs avec le prince ne paraît pas s'être manifestée par une liberté particulière qui leur aurait été accordée. La pratique du projet dessiné par des peintres pour des sculpteurs constitue un élément supplémentaire allant dans le sens de cette marginalisation des sculpteurs dans les processus de création à la fin du Moyen Âge. Mais seul un collectage systématique des sources disponibles permettrait de le confirmer. On ne s'étonnera pas, pour finir, de constater que c'est avec la figure de Michel Colombe qu'une rupture se dessine ici. En 1511, alors que l'ymagier défend son projet de tombeau pour l'église de Brou auprès de Marguerite d'Autriche, il promet significativement de réaliser « ung chief d'œuvre » dont il assure que les patrons seront de « sa propre manufacture sans que autre y touche³⁵ ». Cette assurance donnée au commanditaire trahit bien la position à laquelle est alors parvenue l'illustre sculpteur, celle de l'artiste moderne.

³⁵ Claude Cochin, « Michel Colombe et ses projets pour l'église de Brou », dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1914, t. 35, pp. 111-116. Pierre Pradel, *Michel Colombe. Le dernier ymagier gothique*, Paris, Plon, 1953, p. 62.